

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP  
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## UMA ESTÉTICA DA PRESENÇA: HANNAH ARENDT COMO ESTETA<sup>1</sup>

*Daiane Eccel*<sup>2</sup>

### Resumo:

Hannah Arendt não é uma teórica da estética, mas antes, como conhecido de todos, da política. Isso não significa, no entanto, que elementos estéticos relacionados à problemática da arte, do gosto e da beleza, estejam ausentes do seu trabalho. Mas, ao contrário, o objetivo do artigo é apontar para esses aspectos e indicar em qual contexto do seu *framework* se encontram suas considerações mais importantes a respeito da estética. Para isso, partimos da ideia de que a Estética, enquanto ciência filosófica que investiga a arte e o belo, lida com três problemas fundamentais ao longo da sua história: i) a relação entre arte e natureza, (ii) a relação entre a arte e o homem e iii) a função da arte. Nossa hipótese de trabalho é que todos os três aspectos são, de alguma forma, problematizados na obra de Arendt e nosso objetivo consiste em investigar onde se encontram e qual sua importância para o *framework* da autora.

**Palavras-chave:** Hannah Arendt; Filosofia Política; Estética; Obra de arte; Cultura.

### Abstract:

Hannah Arendt is not a theorist on Aesthetics but rather, as widely knowing, of politics.. This does not mean that aesthetic elements, related to the questions of art, taste and beauty, are absent in her work. Rather, the objective of this article is to point out these aspects and to indicate in which context of the framework the most important considerations in respect to aesthetics can be found. With that intent, we start from the idea that aesthetics as a philosophical science that investigates art and beauty, deals with three fundamental problems throughout its history: i) the relation between art and nature, (ii) the relation between art and men and iii) the function of art. Our working hypothesis is that all three aspects are somehow problematized in Arendt's work and our goal is to investigate where they can be found and their relevance in the author's framework.

**Keywords:** Hannah Arendt; Political Philosophy; Aesthetics; Work of Art; Culture.

---

<sup>1</sup> An aesthetics of presence: Arendt as esthete

<sup>2</sup> Daiane Eccel é doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), realizou sua pesquisa de Pós-doutorado na Ruprechts-Karl Universität Heidelberg, Alemanha (2018). É professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) dedicando-se à pesquisa da obra de Hannah Arendt e temas ligados à Filosofia da Educação e Estética. Endereço de e-mail: daianeeccel@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

O nome de Hannah Arendt não é encontrado como referência em nenhum manual de estética, diferente do que acontece quando consultamos um livro de filosofia política contemporânea. Lá estarão suas teses a respeito das origens dos sistemas totalitários, seu conceito de banalidade do mal, a fenomenologia das atividades da *vita activa*, suas reflexões acerca das revoluções e ainda outros elementos que concernem à sua ideia de política. É compreensível que assim seja, afinal, Arendt é uma politóloga, e não uma esteta – no sentido *strictu* do termo, já que não há uma teoria da estética formulada por ela. Isso, no entanto, está longe de significar que ela não se importava com questões relacionadas à beleza ou à arte – dois elementos que constituem o ramo de investigação que se ocupa da estética. O princípio *amor mundi* que parece reger parte de sua obra a conduz naturalmente para uma preocupação relacionada à (i) conservação do mundo (obra de arte) e (ii) a beleza do mundo. A despeito do fato de não encontrarmos em sua obra qualquer tentativa mais concreta de elaboração de uma teoria estética como em alguns de seus contemporâneos, parece-nos evidente que há elementos estéticos fortemente presentes em seus escritos e, mais do que isso, uma certa força estética, que move muitas das suas reflexões sobre política. Segundo Cecilia Sjöholm, em seu “Doing Aesthetics with Hannah Arendt: how we see the things”, um dos poucos livros que trata da experiência estética na autora,<sup>3</sup> “em suas anotações de aula, em seus cadernos, cartas e em ‘A Vida do Espírito’, Arendt elabora o problema da aparência em conjunto com a sensibilidade estética, explorando aspectos sensíveis da pluralidade e o contexto natural da percepção humana”.<sup>4</sup>

A estética de Arendt – no sentido *lato* – não se encontra somente no conteúdo de vários de seus escritos, mas também na própria forma como a autora escreve, escolhe suas epígrafes, citações, e na maneira como se relaciona com o mundo do espírito: por meio de romances, novelas e poesia. No último caso, não somente lendo-as, mas compondo-as. Apesar de seu foco na política, seus textos estão longe de constituir aquilo que os comentadores contemporâneos chamariam de ciência política – não há gráficos com estatísticas e nem uma preocupação exacerbada com

---

<sup>3</sup> Depois da publicação dos poemas completos de Hannah Arendt em alemão, em 2016, com uma introdução esclarecedora de Irmela von der Lühe, notou-se um movimento maior no que diz respeito aos escritos sobre a estética presente em Arendt, sobretudo em língua alemã. Há coletâneas organizadas desde 2005, como é o caso de Arendt: “Text + Kritik”, organizada por Heinz Ludwig Arnold; “Dichterisch denken: Hannah Arendt und die Künste” (2007), organizado por Wolfgang Heuer e Irmela von der Lühe; a coletânea de Barbara Hahn e Marie-Luise Knott, “Von den Dichtern erwarten wir die Wahrheit”, também de 2007. Vários ensaios e resenhas de Arendt são publicados em inglês sob o título “Hannah Arendt: On Literature”, com a introdução de Susannah Y. Gottlieb. Anne Bertheau publica “Das Mädchen aus der Fremde: Hannah Arendt und die Dichtung: Rezeption – Reflexion – Production”, sua tese de doutorado. Além disso, há ainda o livro de Jennifer Pavlik, “Uninteressiertes Weltinteresse: Über die Ausbildung einer Ästhetischen (Denk) – Haltung im Werk Hannah Arendt.”

<sup>4</sup> SJÖHOLM, Cecilia. **Doing Aesthetics with Arendt: how to see things**. Nova York: Columbia University Press, 2015, p. XI.

método, não há análises puras de conjuntura política e nem cruzamento de dados e, salvas algumas exceções, ela se furta a classificar os conceitos em categorias estanques. Mas há, antes disso, um livre trânsito entre as reflexões acerca das obras dos antigos gregos, de Maquiavel, Tocqueville, influências intelectuais como Heidegger, Benjamin e Jaspers, pensadores contemporâneos, poetas, dramaturgos e literatos. Como resultado, o leitor se depara com textos fluidos e com uma certa beleza literária. Nesse sentido, importa-nos neste artigo investigar quais são os elementos estéticos na obra da autora e tentar mostrar em que medida eles exercem um importante papel como pano de fundo de suas obras mais importantes. Para tanto, não nos ocuparemos com suas poesias – que é a única coisa no conjunto de sua obra que poderíamos considerar estético *per se*,<sup>5</sup> mas, antes, com elementos que são subjacentes aos conceitos fundamentais de sua filosofia política. Na primeira parte, nos preocupamos em enfatizar o lugar central que Arendt confere à capacidade humana de produção quando comparada aos processos da natureza que são completamente regidos pelo âmbito da necessidade. Para tanto, partimos de uma citação arendtiana a respeito da figura do gênio em Kant. Em um segundo momento, nos ateremos a um ponto fundamental de “A condição humana”: o homem como fabricante de coisas e, mais do que isso, como artista. A problemática relacionado ao homem que fabrica atua neste texto, como propedêutica ao terceiro ponto abordado, a saber, a função da obra de arte no mundo.

Antes de seguir os passos anunciados em termos de metodologia, é necessário que se faça uma breve alusão ao conceito de obra de arte em Arendt. A autora nota em “A crise da cultura: sua importância social e política”<sup>6</sup> que o artista cultivava um tipo de mentalidade específica de *bánausos*, alguém que se ocupa de atividades práticas e, por isso, já era desprezado entre os gregos que valorizavam o ócio ou as atividades políticas e, nesse sentido, a produção da obra de arte é diferente da cultura, que não se refere mais ao processo de fabricação em si, mas ao resultado final da obra de arte que deve ter seu lugar no mundo resguardado pela política. Toda argumentação que segue em “A condição humana” relativa ao *homo faber* parte da premissa que a arte é fruto de um processo de fabricação e que o artista é, portanto, um fazedor de coisas. Uma das preocupações mais latentes nesse livro parece ser a crítica acerca da supremacia da vida biológica sobre outros tipos de vivência, como a política, por exemplo. Ao tratar da obra de arte nesse período, Arendt cita brevemente a ideia que posteriormente aparecerá em “A vida do espírito”, a saber, o fato de que tudo o que aparece, nos aparece sob uma forma, seja ela bela ou não. No entanto, a autora não dispensa muito esforço no tocante ao problema do belo ou da beleza nesse período.

---

<sup>5</sup> Gostaria de assinalar aqui o artigo de Odílio Alves de Aguiar e Rosiane Mariano, que se ocupa de forma específica com esse aspecto. O texto “Poesia de Hannah Arendt” encontra-se publicado nesta presente revista. É de Aguiar também o artigo intitulado “*Natureza, beleza e política segundo Hannah Arendt*”, publicado na revista “O que nos faz pensar?”. Nesse texto, o autor também se dedica ao conceito de “natureza” conforme indica o título do artigo e, em algum grau, serviu-nos de reflexão para este presente artigo.

<sup>6</sup> ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

A questão aparece de forma pormenorizada, no entanto, quando ela volta suas reflexões para Kant e busca encontrar em sua terceira Crítica um fundamento político.<sup>7</sup> O belo só parece se fazer necessário quando estamos *entre* os homens, quando há espectador para nossas ações, para os nossos discursos, para a obra de arte, para a forma como enfeitamos a fachada da nossa casa. Segundo Arendt, referindo-se a Kant: “a condição *sine qua non* para a existência do objeto belo é a comunicabilidade. O juízo do espectador cria o espaço sem o qual não seria absolutamente possível a aparição desses objetos”.<sup>8</sup> As considerações a respeito de Kant permaneceram inconclusas, já que Arendt faleceu durante a elaboração de “A vida do espírito”. No entanto, os “elos” de ligação entre a terceira “Crítica” kantiana e uma suposta filosofia política intrínseca nela, chegaram a ser explicitadas pela autora. Nesse sentido, na medida em que é estabelecida uma relação entre gosto, beleza e política, o problema da beleza passa a aparecer em sua obra ganhando importância política, não no sentido de uma politização do belo ou da arte engajada, mas no sentido de uma importância pública da beleza, como um elemento partilhado *entre* os homens em um mundo comum.

## O PROBLEMA DO GÊNIO: O HUMANISMO ESTÉTICO DE ARENDT

Em “A condição humana”, Arendt denuncia a vitória do *animal laborans* na modernidade, passando antes pela ascensão do *homo faber*, relegando em todos os casos a categoria da ação ao patamar mais baixo da hierarquia. O leitor que conhece seus outros escritos, supõe – aparentemente de forma correta –, que a ação deveria, portanto, ocupar o lugar mais alto da hierarquia. Seguindo alguns parâmetros aristotélicos, Arendt admite que os homens que agem o fazem na medida em que são libertados da esfera da necessidade ou, em outras palavras, quando têm todas as necessidades básicas supridas. Nesse sentido, o *animal laborans* precisa estar completamente satisfeito em suas atividades laborais para que encontre sua liberdade em atividades que são, supostamente “mais nobres”. Se o ponto de partida para a análise de Arendt é Aristóteles, então tudo aquilo relacionado ao mundo da necessidade e, posteriormente, da utilidade permanece na categoria de atividades inferiores. Sob o ponto de vista biológico, é necessário respirar, alimentar-se, reproduzir-se e tudo isso nos relega à nossa situação mais animal. Por outro lado, não é possível renunciar a essa condição e esse privilégio não é concedido a nenhuma espécie viva. Antes, é preciso somente aceitá-la e vivê-la, já que faz parte da nossa condição humana – embora devamos nos esforçar para superá-la.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> ARENDT, Hannah. **Conferencias sobre la filosofia política de Kant**. Trad: Carmen Corral. Buenos Aires: Paidós, 2009.

<sup>8</sup> ARENDT, Hannah. **A vida do espírito: pensar, querer e julgar**. Trad: César A. de Almeida, Antônio Abranches, Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 374.

<sup>9</sup> Embora Arendt não se oponha à ideia de “artificialidade” ou “artificial”, no sentido de artifício, ou seja, nossa capacidade de criar algo e de fazer mundo, no prólogo de “*A condição humana*”, ela denuncia o afã moderno de cortar as amarras que nos mantêm “presos à Terra”, proporcionado pelo avanço da técnica e da capacidade de criação do

Não somente em “A condição humana”, mas em outras obras do *corpus* arendtiano, há sinais evidentes que apontam para um certo desprezo de Arendt a tudo aquilo relacionado à natureza,<sup>10</sup> ao menos sempre que a ideia de natureza aponte na direção da necessidade ou de certo determinismo, um tipo de vida aos moldes da *díoxé* – como é, de fato, característica da natureza e elemento da vida laboral. O fundamento da crítica à revolução francesa e ao seu malogro, segundo os olhos de Arendt, também se encontra no fato de que nós, humanos, frequentemente caímos no impulso de requerer aquilo que nos é mais básico. Os revolucionários tinham motivações sociais – que nesse caso, curiosamente, são associados com necessidades básicas – apolíticas. Na medida em que a política, segundo Arendt, relaciona-se à esfera da liberdade, ela não se ocupa da necessidade e cada vez que o fizer, parece colocar-se sob risco. Se tanto em “A condição humana” quanto em “Sobre a revolução” um certo desprezo da necessidade aparece em nome de uma exaltação do mundo público, entendido como política, em “A vida do espírito” são as atividades da vida contemplativa que se sobrepõem às nossas necessidades mais básicas e Arendt continua seguindo, nesse sentido, o padrão grego na forma como se relaciona com as atividades humanas.

Para citar um texto de menor relevância, mas que corrobora nossa investigação, o tributo que Arendt escreve pelo vigésimo ano da morte de Franz Kafka,<sup>11</sup> em 1944, também traz uma forte crítica à ideia de necessidade – entendida aqui como algo *natural* ou como determinismo. Arendt nota que Joseph K. passa a ver sua calamitosa situação, em um determinado momento de “O processo”, como uma necessidade ou como uma espécie de peça da engrenagem que faz rodar a máquina. Cada vez que nos submetemos aos grilhões daquilo que é somente necessário ou natural, renunciamos à nossa capacidade humana de agir, elaborar leis e superar nossa mera condição animal. Nesse sentido, há sempre uma espécie de identidade indissociável entre natureza e necessidade posta no conjunto da obra de Arendt.

---

homem. Se há em Arendt uma crítica à moderna vitória do *animal laborans*, uma valorização extrema da vida individual e um impulso constante para o consumo, há, por outro, uma certa crítica à falta de capacidade moderna de perceber que “a Terra é a própria quintessência da nossa condição humana e, ao que sabemos, sua natureza pode ser singular no universo, a única capaz de oferecer aos seres humanos um *habitat* no qual eles podem mover-se e respirar sem esforço nem artifício” (ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. 11. ed. Trad: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 10).

<sup>10</sup> Para o assunto sobre o qual estamos tratando, importa avisar ao leitor que o termo “natureza” não deve ser entendido aqui como “essência”, já que esse é um problema evitado pela própria Arendt, ao afirmar em “A condição humana”: “se temos uma natureza ou essência, então certamente só um deus poderia conhecê-la e defini-la, e a primeira pré-condição é que ele pudesse falar de um ‘quem’ como se fosse um ‘quê’” (ibid, p. 11). A natureza a qual nos referimos, segundo Arendt, é a nossa condição de seres biológicos, cujos elementos não podemos nos abster ou modificar (a não ser de forma *artificial*) e nos fazem pertencer a uma espécie. Não há, portanto, qualquer especulação metafísica em torno do termo natureza, como é usado aqui, já que não o vinculamos à ideia de essência ou substância.

<sup>11</sup> ARENDT, Hannah. “Franz Kafka: uma reavaliação. Por ocasião do vigésimo ano de sua morte”. In: Belo Horizonte: Companhia das Letras, UFMG, 2008. pp. 96-108.

É nesse mesmo texto a respeito de Kafka que, ao retomar breves considerações sobre Kant, Arendt também trata do problema que concerne à criação da obra de arte e que se relaciona à figura do gênio – problemática chave para os autores que discutiam o tema do gosto e do belo nos séculos XVIII e XIX. A discussão sobre o conceito de gênio reaparece de forma mais detalhada em suas “Considerações sobre a filosofia política de Kant”, na terceira parte de “A vida do espírito”. O assunto não interessa diretamente a Arendt por uma razão coerente com sua obra: ao tratar do gênio, Kant se ocupa com as potencialidades de *um* indivíduo, no singular. A empreitada arendtiana, porém, ocupa-se sempre com a pluralidade dos homens e é justamente por este motivo que o gênio – enquanto é um – é contraposto à existência dos espectadores, aqueles sem os quais, a obra de arte é vã. O gênio pode criá-la, mas ela é sem sentido na ausência daqueles que possam apreciá-la. Disso se segue interpretação arendtiana da terceira “Crítica”:

E se podemos falar em gênio no singular, em virtude da sua singularidade, nunca podemos falar [...] desse modo sobre o espectador, espectadores existem somente no plural. O espectador não se envolve no ato, mas está sempre envolvido com seus companheiros espectadores. Não tem comum com aquele que faz a faculdade do gênio, a originalidade, ou como o ator, a faculdade da novidade; a faculdade que compartilham é a do juízo<sup>12</sup>.

Se nessa última obra Arendt utiliza o conceito de gênio de Kant, que é único, singular, para reforçar a importância do papel dos espectadores e assim corroborar seu argumento a respeito da “Crítica do juízo”, a saber, a de que está contida nessa obra a filosofia política de Kant, no texto supracitado acerca de Kafka, de 1944, a autora discorda do conceito de gênio elaborado por Kant. Segundo ela, para o filósofo de Königsberg, a genialidade consiste na “disposição mental inata por meio da qual a Natureza oferece o comando à Arte”<sup>13</sup>. Arendt está parcialmente correta em sua interpretação, já que nas linhas que tratam do conceito de gênio em sua terceira “Crítica”, Kant afirma que é o gênio o responsável por fazer da arte, a bela arte, produto original e não imitado ou reproduzido. A façanha do gênio se dá por meio de uma disposição inata através da qual a natureza lhe dita as regras que devem reger a arte, oferecendo, como afirma Arendt, “o comando à arte”. Outrossim, não somente a natureza exerce um papel fundamental, mas além disso, o gênio tem a imaginação, através da qual se torna capaz de apresentar aquilo que Kant chama de “ideias estéticas”, e é ele mesmo o detentor do juízo de gosto. Há, portanto, no gênio kantiano uma certa liberdade de criação impulsionada pelo uso das faculdades, mas isso não é tudo, haja vista o papel exercido pela natureza, fazendo com que Kant retorne a um velho problema filosófico: a oposição entre natureza e liberdade; problema esse que parece ser razoavelmente resolvido através do produto final da bela arte que, em parte, é resultado da ação da natureza e, em parte, da humanidade do sujeito.

---

<sup>12</sup> Ibid, pp. 374-375.

<sup>13</sup> Ibid, p. 97.

Arendt, no entanto, ao comentar, mesmo que corretamente, que em Kant a “natureza oferece o comando à arte”,<sup>14</sup> discorda dele afirmando que a genialidade consiste na “disposição mental por meio da qual a humanidade oferece o comando à arte”.<sup>15</sup> Relevemos aqui o fato de que possivelmente Arendt tenha, em seu texto de 1944, no qual o objetivo não era discutir o conceito de gênio em Kant, furtado-se de discutir de forma pormenorizada o papel do próprio gênio enquanto sujeito que cria levando em conta não somente as regras que lhe são dadas pela natureza, mas também sua faculdade de imaginação e gosto cujos fundamentos estão, de certa forma, na história. O ponto que nos interessa é que Arendt simplesmente substitui a natureza pela humanidade, expondo novamente sua desconfiança com tudo aquilo que lhe parece necessário ou determinado em detrimento daquilo que poderia ser contingente ou livre. Essa é uma discussão que já está em Kant, mas interessa-nos aqui notar como Arendt faz uso da ideia de natureza presente em Kant (mesmo que não se dê ao trabalho de discutir o que ela, de fato, significa), para reforçar suas teses acerca da contingência das construções históricas. Se a genialidade consiste, entre outras coisas, na criação de algo inédito, fugindo de qualquer categoria mimética, essa criação deve ser resultado da humanidade do gênio em contraposição ao que ela parece entender como uma submissão à natureza, como se o gênio (em Kant) fosse reduzido apenas a uma espécie de instrumento da natureza, por meio da qual ela aplica *suas regras* à obra de arte. Como temos conhecimento das leituras apuradas que Arendt fez de Kant, bem como de sua afeição intelectual por esse autor, recusamo-nos a acreditar que houve uma negligência de sua parte com relação ao conceito de gênio kantiano, mas antes, estamos convencidos de que Arendt faz uma espécie de uso retórico do conceito de gênio para reafirmar suas teses acerca do problema que envolve o determinismo e a necessidade da natureza aos quais todos nós, enquanto homens e mulheres que fazem parte de uma espécie, estamos submetidos.

### O HOMO FABER: A HABILIDADE DE FAZER ARTE.

Apesar de uma suposta discordância de Arendt com relação ao conceito de gênio em Kant, ela parece estar de acordo com ele no que tange a uma característica fundamental da arte (embora não se refira distintamente sobre as belas artes como faz Kant): ela é regida por regras e tais regras são, na concepção arendtiana, pré-determinadas. O artista encontra-se na categoria do *homo faber*, do fabricante ou do fazedor de coisas e ele guarda, portanto, a habilidade específica para fazer uma obra de arte. A forma de fazê-lo é por meio do domínio da matéria-prima e da transformação da natureza através de técnicas específicas. O *homo faber* goza da habilidade de construir e de poder destruir aquilo que faz e, embora não seja livre como o homem de ação – já que todo produto da sua criação tem um início e um fim determinado –, ele é livre quando comparado ao *animal laborans*, sempre preso aos grilhões da necessidade. Segundo Arendt, mesmo que trabalhando na solidão, o *homo faber* é sempre senhor absoluto naquilo que tange ao seu produto.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Id.

<sup>15</sup> Id.

<sup>16</sup> Ibid, p.153.

Embora nossa comparação inicial seja com Kant, o pressuposto que rege o raciocínio de Arendt é aristotélico: a arte é uma habilidade de produzir, de fabricar, aos moldes da *poiesis* de Aristóteles. Todo fazedor de coisas, seja um artista, um artesão ou um fabricante, parte do mesmo pressuposto: no que tange ao seu material final, há um plano que deve ser cumprido e passos que devem ser seguidos. Assim é tanto com o mestre sapateiro que curte o couro sabendo de antemão qual é o modelo do sapato que deve ser produzido, bem como com o pedreiro que assenta os fundamentos de uma casa tendo em vista sua metragem e o número de andares que ela deve comportar. Segundo Arendt: “o trabalho de fabricação propriamente dito é orientado por um modelo segundo o qual se constrói o objeto. Esse modelo pode ser uma imagem vista pelos olhos da mente ou um esboço desenhado no qual a imagem já encontrou certa materialização provisória através do trabalho”.<sup>17</sup>

Embora possa parecer estranho ao leitor, que talvez associe o artista a uma espécie de habilidade excepcional, Arendt simplesmente o inclui na categoria daqueles que produzem algo duradouro no mundo – característica geral do *homo faber* em contraposição ao *animal laborans*, que labora apenas a favor do seu próprio corpo. Diferente do que possa parecer, não há nenhum demérito para o artista ao ser enquadrado na categoria de *homo faber*. Ao contrário, Arendt enfatiza que, graças ao produto resultante da fabricação, do obrar, é possível que se instaure uma certa durabilidade ao mundo, inserindo nele objetos que perduram por meio de gerações. Embora não sejam os objetos duráveis que fazem do mundo o mundo em si, já que isso é papel dos homens, são eles que de alguma forma transformam a Terra em uma espécie de lar propício para os que acabam de chegar.

De forma geral, a fabricação é regida pelo critério da utilidade e há um caráter instrumental tanto no processo de fabricação quanto no resultado final dele. Assim, o fazedor de coisas as faz na medida em que elas são úteis aos homens. É nesse sentido, porém, que dentre todas as coisas, a obra de arte ganha um caráter privilegiado – novamente seguindo as categorias aristotélicas de pensamento – já que ela é inútil. Para além do puro deleite e da sua permanência no mundo, a obra de arte não *serve* para nada, daí que ela é um tipo nobre de coisa, mesmo que o artista, aquele que a produz, seja sempre um *homo faber*.<sup>18</sup>

A habilidade de dominar a natureza por meio da qual o *homo faber* reifica, “coisifica” a matéria-prima, dando-lhe uma forma e uma utilidade.<sup>19</sup> A discussão acerca da

<sup>17</sup> Id.

<sup>18</sup> Novamente aqui aparece a ideia do artista segundo a concepção grega de *banáusos*. Nesse caso, alguém que simplesmente executa os passos exigidos para qualquer obra. O caráter nobre resume-se à coisa, à obra de arte, ao produto final do processo que envolve o obrar, e não necessariamente ao artista. Apesar disso, é preciso levar em consideração que Arendt também ressalta o valor do artista ao afirmar que “[...] o derradeiro indivíduo que restou na sociedade de massas foi o artista” (ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 252).

<sup>19</sup> Se é assim segundo a acepção clássica do termo referente ao fazedor de coisas, Arendt lança também um certo olhar crítico à fabricação na modernidade. Ao que nos parece, no contexto moderno, o *homo faber* não somente tem a habilidade para criar coisas tangíveis e



relação entre a arte e o homem nos é especialmente cara no diz respeito ao contexto arendtiano pois, na medida em que está relacionada com um certo domínio do homem sobre a natureza, justamente ocorre uma espécie de libertação dele do jugo imposto pelas necessidades da natureza conforme se dá com o *animal laborans*. Ainda não é uma completa libertação porque quando tratamos de objetos funcionais ao mundo (como o caso de um sapato, de uma cadeira ou de um edifício, por exemplo), lidamos constantemente com a categoria meios e fins e o critério ainda é a utilidade. Por outro lado, mesmo que a obra de arte seja uma coisa e, inevitavelmente, um produto resultante das mãos do artista, ela é desprovida do caráter de utilidade e, portanto, ainda mais liberta das categorias de meios e fins – apesar de não ser fruto de uma criação livre, mas sempre submetida à regras e a um planejamento.

O conceito de artifício ou mesmo de artificial, embora soe ao leitor moderno razoavelmente negativo, tem uma conotação positiva em Arendt.<sup>20</sup> Diferente da pura natureza que compõe a Terra, algo *só pode* ser artificial na medida em que é construído pelos homens e pelas coisas que criamos, sejam elas meros objetos de uso que perduram anos no mundo, e que serão gastos segundo sua utilidade, ou seja pela obra de arte. O processo de coisificação ou, para usar o conceito de Lukács utilizado por Arendt, a reificação é fruto de um processo de transformação e domínio da natureza típico da habilidade humana. Embora Marx tenha se ocupado em discutir o trabalho da aranha ao tecer sua teia, bem como o trabalho das abelhas na produção de mel, a criação ou, em termos arendtianos, a fabricação da arte é um artifício exclusivamente humano e foge do jugo que nos é imposto pela natureza. Nesse sentido, a habilidade humana de fazer coisas e, entre elas, de fazer uma obra de arte, seja ela qual for, encontra-se no meio do caminho entre o labor necessário do nosso corpo e a ação livre da esfera pública, assim como o artista, enquanto *homo faber*, encontra-se justamente no meio termo entre o *animal laborans* e o homem de ação.

## A FUNÇÃO DA OBRA DE ARTE: PERMANÊNCIA NO MUNDO

Hannah Arendt era uma assídua leitora dos clássicos gregos e, em suas empreitadas literárias, lidava com a obra tanto de poetas como Homero, quanto de filósofos. Mas ela também foi uma leitora do seu próprio tempo e, lendo romances, contos e poemas, dialogou com muitos literatos que lhe foram contemporâneos. Da lista de autores com os quais se confrontou Arendt, sejam eles antigos clássicos, modernos ou contemporâneos, Sócrates é a única exceção por não ter deixado nada escrito; todos os demais, no entanto, deixaram atrás de si aquilo que costumeiramente chamamos de obra. Quando se trata de literatura, a obra é a reificação do pensamento, ou seja, o pensamento transformado em coisa; um quadro é uma imagem mental transformada em objeto de arte, que é também um coisa; um filme

---

dominar a natureza, mas passa a *conhecer* o processo por meio do qual não somente se transforma a natureza, mas também como a cria.

<sup>20</sup> Desde que não se refira à tentativa moderna de se criar um *habitat* artificial fora da Terra, conforme exposto na nota 6.

é igualmente uma coisa na medida em que cenas com imagens e sons são reificadas; uma estátua é a transformação de uma pedra bruta ou outro material em seu estado bruto coisificado na forma de um objeto de arte. Todas as coisas que podemos imaginar existindo como obra de arte guardam três características em comum: (i) são materiais; (ii) são inúteis sob o ponto de vista da utilidade prática e, curiosamente por este motivo, (iii) têm sua existência prolongada no mundo. Elas permanecem no mundo de geração em geração porque não são “consumíveis” – como aquilo que é produzido pelo labor do nosso corpo, e nem utilizados, como a maioria das coisas feitas pelas mãos do *homo faber*.

O fato de não conferirmos uma utilidade prática à obra de arte e nem a consumirmos – embora estejamos lidando com os problemas relacionados à cultura de massa desde o século passado, não significa que não haja uma função subjacente à arte. Mesmo que cada obra de arte em si não seja um objeto de uso, a arte sempre teve uma espécie de ideal a ser atingido além de si própria. Sua função formativa é exaltada desde os antigos gregos, quando Homero, poeta de toda Hélade, era o educador de todo homem. Se ele, de fato, existiu ou se o *corpus* homérico é resultado de histórias e poemas cantados popularmente, não sabemos; mas permanece o fato de que o homem grego tinha um modelo, um ideal a ser seguido de acordo com os cantos épicos. Os poetas aedos e rapsodos compunham parte essencial da *Paideia* grega na medida em que, inspirados pelas musas e quase em estado de transe, recitavam as poesias e formavam os homens. O impacto de Homero era tamanho que Platão, ao desejar substituir a filosofia pela poesia em sua “República”, reconhecia em Homero sua tamanha influência sobre a formação grega. Com a estética posta novamente no centro das atenções nos séculos XVIII e XIX, sua função formativa é mais uma vez trazida à baila e é sobretudo Friedrich Schiller que se ocupa com a questão de forma mais pormenorizada ao crer que a arte conduz à liberdade<sup>21</sup> ou, em outras palavras, que o progresso moral se faz possível através da beleza. Para além disso, os séculos XVII e XVIII são abundantes no que diz respeito ao chamado gênero do *Bildungsroman*, ou romances de formação que consistiam em obras literárias cujo protagonista era criado baseado em uma série de características.<sup>22</sup>

A despeito das funções que foram historicamente atribuídas à arte, as reflexões de Arendt a conduzem para outro caminho que pode ganhar uma certa tonalidade mais elementar, embora não seja o caso. Ela simplesmente percebe que as obras de arte *permanecem* no mundo, já que não são consumidas e nem utilizadas e, por isso, de forma geral, são sempre inócuas no mercado de trocas. Dentre tudo aquilo que é produzido pelo *homo faber*, elas são enquadradas em uma categoria mais nobre porque são, mais do que qualquer outro objeto “feito”, puro fruto do pensamento humano: “trata-se de capacidades do homem, e não de meros atributos do animal humano, como sentimentos, desejos e necessidades, aos quais estão ligados e que

---

<sup>21</sup> SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. Trad: Roberto Schwartz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

<sup>22</sup> Sobre esse tema, conferir MAZZARI, Marcos V. **Labirintos da Aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada**. São Paulo: Editora 34, 2010; FREITAG, Barbara. **O indivíduo em formação**. São Paulo: Cortez, 1994.

muitas vezes constituem seu conteúdo”<sup>23</sup>. Nesse sentido, a obra de arte – que não é ação porque é fruto do trabalho solitário do homem e é pré-planejada – revela, em parte, a humanidade dos homens e não a sua natureza. Na medida em que é resultado do pensamento, é sempre um produto exclusivamente humano. Sua função é simplesmente permanecer no mundo conferindo durabilidade àquilo que poderia ser passageiro. As obras literárias, por exemplo, eternizam narrações e eventos, uma pintura confere durabilidade a uma cena, uma escultura torna permanente um movimento passageiro do corpo e os poetas, assim como fez Homero, fazem o nobre trabalho de eternizar os feitos dos homens. Não é à toa, por isso, que em “A condição humana”, as reflexões que antecedem a parte referente à ação são justamente a respeito da obra de arte com destaque à poesia. Arendt não parece partilhar da acepção moderna romântica da poesia como exclusivamente uma forma de expressão subjetiva mas, diferente disso, enquanto obra de arte, a poesia tem uma função relacionada à preservação da memória. Por essa razão as musas eram filhas da deusa *Mnemosyne* e relatavam os feitos de homens e deuses pela poesia, fazendo com que a memória das ações humanas permanecesse no mundo mesmo depois que tanto o poeta quanto os autores dos feitos deixassem este mundo. Aquele que trabalha na poesia, o poeta, exerce um papel de responsabilidade com a língua, com a linguagem, ou na feliz expressão de Pierre Pachet, “o poeta faz vigília sobre a linguagem”,<sup>24</sup> na medida em que cunha as palavras e as traz ao mundo em forma de poesia. Se os gregos estavam corretos em atribuir um caráter de divindade ao poeta, ele está assentado no fato de que ele cumpre seu papel e revela o divino ao mundo. O poeta é, no final das contas, sempre um fazedor de coisas, uma espécie privilegiada de *homo faber*, aquele que faz da Terra mundo e, ao reificar as palavras em forma de poesia, reifica também o divino. Ao fato de que a obra de arte permanece no mundo é atribuído apenas um fundamento: ela existe enquanto materialidade, já que é reificada. Essa materialidade é, na opinião de Annette Vonwinckel,<sup>25</sup> a essência que Arendt atribui à obra de arte:

A essência da obra de arte não reside nas ideias, na sensibilidade ou nas paixões que motivaram sua fabricação [*herstellen*]. Mas na pura materialidade, percepção sensorial que a obra de arte lhes outorga. As tonalidades comuns à música e as palavras do poeta são minimamente algo material e durável. Ainda mais duráveis são as partituras e as poesias escritas sobre papéis. Seguem-se as imagens com suas cores, as esculturas na sua plasticidade e, finalmente, as obras arquitetônicas mediante as quais Arendt retoma uma disputa que não se encerrou desde a Renascença a respeito da prioridade da arte ou da literatura em relação à materialidade e ela se decidiu pela última [...] <sup>26</sup>

<sup>23</sup> ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Op cit., p. 181.

<sup>24</sup> PACHET, Pierre. “Die Autorität der Dichter in einer Welt ohne Autorität”. In: HEUER, Wolfgang; LÜHE, Irmela von der (org). **Dichterisch denken: Hannah Arendt und die Künste**. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007, p. 67. Tradução nossa.

<sup>25</sup> VONWINCKEL, Annette. “Hannah Arendt und die bildende Kunst”. In: HEUER, Wolfgang; LÜHE, Irmela von der (org). Op. cit., pp. 97-108.

<sup>26</sup> Ibid, p. 99

A comentadora sustenta sua posição levando em conta o *framework* de Arendt: desde a “A condição humana” até “A vida do espírito” há um primado da aparência no pensamento da autora. Aquilo que é público, que me aparece e que aparece aos outros tem primazia sobre o oculto, como é o caso do pensamento, por exemplo. Apesar de seu livro de 1958 tratar das atividades da *vita activa* e da sua inacabada obra tratar da *vita contemplativa*, aquilo que Arendt afirma em “A vida do espírito”, a saber, que ser e aparecer coincidem<sup>27</sup> já estava presente desde “A condição humana”. Para Vonwinckel, isso é resultado da tentativa de Arendt – herdeira de Husserl, Heidegger e Jaspers – de desconstruir da metafísica iniciada por Platão, cujo primado evidentemente se assentava na Ideia e não nas aparências.

## CONCLUSÃO

Em função do seu interesse desinteressado em arte, Arendt provavelmente foi uma esteta, desde que entendamos a estética em um sentido mais *lato*. Mais do que elementos que tratam acerca do problema, os quais, de fato, não existem, há algumas passagens de cartas, dados biográficos e as próprias menções à obras literárias no corpo de seus textos que apontam para isso. Embora esteta, como alguém que contempla e se ocupa com a obra de arte, Arendt nunca foi uma teórica da arte e nunca se preocupou com a sistematicidade histórica das obras com as quais cruzou durante toda a vida. A ela não interessava fazê-lo porque, embora em todas as suas obras recorra a alguns fragmentos históricos que nos foram legados pela tradição, Arendt nunca fez história de nada. Seu processo de pensamento, por vezes uma armadilha para o leitor desarmado, não é linear, mas antes é fruto daquilo que aprendeu com Martin Heidegger, ou seja, importa pensar a obra de arte e seus efeitos ao aparecer, mais do que pensar sobre como apareceu, quando apareceu e o que motivou seu aparecimento. Na medida em que aparece, permanece no mundo e sua materialidade se impõe, compondo este mundo e dando-lhe um aspecto mais humanamente artificial. Embora sua permanência nunca seja garantida, já que este mundo está sempre sujeito à ação dos homens e ao jugo da natureza, é a presença das obras que facilita nosso acesso ao passado e torna o presente, que por princípio é sempre efêmero, um pouco mais perene. Segundo Vonwinckel:

a obra-de-arte não garante a continuidade da história mas, com a ajuda dela, nos é possível acessar a história fragmentada da modernidade e os tesouros do passado. Por esse motivo, uma obra de arte não é necessariamente uma obra-prima que está há centenas de anos em um museu mas, ao invés disso, talvez uma obra que mal foi notada pelo mundo, cujo efeito se dá muito depois da sua criação em um contexto imprevisível.<sup>28</sup>

A pergunta a respeito da natureza da obra de arte não tem qualquer pretensão metafísica, mas antes disso, importa-nos notar que essa materialidade que a

---

<sup>27</sup>ARENDT, Hannah. **A vida do espírito: pensar, querer e julgar**. Trad: César A. de Almeida, Antônio Abranches, Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

<sup>28</sup> VONWINCKEL, Annette. Op. cit., p. 101.

compõe, ou nos termos luckacsianos que Arendt escolheu, a reificação, está no cerne da questão. Com a ausência da materialidade, toda e qualquer coisa dependeria exclusivamente da memória humana ou somente daquilo que por vezes chamamos de bens imateriais. Por outro lado, é a materialidade que confere permanência e torna presente tudo aquilo criado pelo *homo faber*. Nesse sentido, talvez mais do que as perguntas acerca da beleza haja, sobretudo, em Arendt uma função política da estética. Não é política no sentido de expressão política. Não há em Arendt qualquer menção relevante sobre a obra de arte como ativismo político ou arte engajada, por exemplo, mas é política no sentido de conservação do mundo, de presença de homens e mulheres no mundo, na medida em que agem e que, por meio da reificação, materializam a ação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Odílio A. de. “Natureza, Beleza e Política segundo Hannah Arendt”.  
**In: O que nos faz pensar?** n. 29. Rio de Janeiro, 2011, pp.179-194.
- \_\_\_\_\_; MARIANO, Rosiane. “A Poesia de Hannah Arendt”. In:  
**Artefilosofia**. n. 15. Outro Preto, 2013, pp.119-132.
- ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **A vida do espírito: pensar, querer e julgar**. Trad: César A. de Almeida, Antônio Abranches, Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Conferencias sobre la filosofia política de Kant**. Trad: Carmen Corral. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- \_\_\_\_\_. **A condição humana**. 11. ed. Trad: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Sobre a revolução**. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BERTHEAU, Anne. **Das Mädchen aus der Fremde: Rezeption – Reflexion – Produktion**. Bielefeld: Transcript, 2016.
- HAHN, Barbara; KNOTT, Marie L. (org). **Von den Dichtern erwarten wir Wahrheit**. Berlin: Matthes & Seitz Berlin, 2007.
- HEUER, Wolfgang (org.). **Hannah Arendt: Text + Kritik**. Munique: Text + Kritik, 2005.
- PACHET, Pierre. “Die Autorität der Dichter in einer Welt ohne Autorität”. In: HEUER, Wolfgang; LÜHE, Irmela von der (org). **Dichterisch denken: Hannah Arendt und die Künste**. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007, pp.62-69.
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. Trad: Roberto Schwartz e Márcio Suzuki. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SJÖHOLM, Cecilia. **Doing Aesthetics with Arendt: how to see things**. Nova York: Columbia University Press, 2015.

VON DER LÜHE, Irmela. “Über Hannah Arendts Gedichte”. In: ARENDT, Hannah. **Ich selbst, auch ich tanze: die Gedichte**. Munique: Piper Verlag, 2015, pp. 87-112.

VONWINCKEL, Annette. “Hannah Arendt und die bildende Kunst”. In: HEUER, Wolfgang; LÜHE, Irmela von der (org). **Dichterisch denken: Hannah Arendt und die Künste**. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007, pp. 97-108.

Artigo recebido em: 13/06/2018 e aceito em: 11/11/2018